

faszinierende neue Sicht desselben ermöglichen.

Mautner bettet den Verdi-Roman in ein breites literarisch-musikästhetisches Beziehungsfeld ein, indem sie auf verwandte fiktionale Texte des 19. Jahrhunderts wie Balzacs *Gambara* und die Tradition der „Biographie romancée“ rekurriert. Das eigentliche Thema des Verdi-Romans ist die Gegenüberstellung von Verdi und Wagner als Repräsentanten polar entgegengesetzter Kunstanschauungen, die – freilich in rigoroser Umwertung – die dichotomische Struktur musikästhetischen Denkens seit dem 19. Jahrhundert fortsetzt, wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts Verdi so sehr zum Nachteil ausgeschlagen war.

In Detailanalysen demonstriert die Verfasserin die Bearbeitungstechnik Werfels in seinen Verdi-Adaptionen, die er als Übersetzung nicht des Librettotextes, sondern der Musik Verdis ausgab. Damit nahm er sich das Recht oft sehr freier Nachdichtung heraus, die neue interpretatorische und dramaturgische Akzente setzte und durch nicht immer glückliche (Über-)Poetisierung den Opern höhere literarische Qualität zu geben versuchte. Dass seine Reime freilich bisweilen trivialer geraten sind als die der Originallibretti, ist von den Zeitgenossen spottend bemerkt worden, doch die Verfasserin hält sich mit der Kritik an Werfels Verfahren sehr zurück. Überzeugend weist sie nach, wie stark er – zumal in seinem Versuch einer vorsichtigen Aktualisierung der Gestalten und Konstellationen des Librettos – den Intentionen des Regietheaters der zwanziger Jahre folgte, die nun vom Schauspiel auf die Opernbühne übertragen werden sollten.

Die Verdi-Renaissance wird von der Verfasserin als Reaktion auf die seinerzeit viel beredete „Opernkrise“ gedeutet, die mit dem abnehmenden Interesse am wagnerschen Musikdrama in den zwanziger Jahren einerseits und der „Kopflastigkeit“ der zeitgenössischen Opernexperimente andererseits zusammenhing. Aus dieser Krise suchte Werfel – welcher der Neuen Musik, die er in seinem Verdi-Roman in dem Neutöner Mathias Fischböck personifizierte, überaus kritisch gegenüberstand –, durch die Rehabilitierung und Wiederbelebung Verdis einen Ausweg: Revolution des in die Krise geratenen Musiktheaters durch Rückgriff auf die Vergangenheit. Die Verfasserin bringt dieses Konzept fes-

selnd mit Hofmannsthals Idee einer „konservativen Revolution“ in seiner Rede „Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation“ (1927) in Verbindung. Damit trifft sie in der Tat wohl den Kern der von Werfel dominierten Verdi-Renaissance. Mautners Monographie ist jedenfalls die überzeugendste Darstellung dieser für das Musikleben der Weimarer Republik und das moderne Verdi-Bild so folgenreichen Bewegung. Sie hat die gute Chance, ein Standardwerk zu werden.

(August 2002)

Dieter Borchmeyer

ANNAKATRIN TÄUSCHEL: *Anton Rubinstein als Opernkomponist*. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2001. 295 S., Abb., Notenbeisp. (*studia slavica musicologica*. Band 23.)

Eine Arbeit über den Komponisten, Klaviervirtuosen, Dirigenten, Lehrer, Konservatoriumsgründer und polyglotten Weltenbürger Anton Rubinštejn ist in Deutschland überfällig. Aber wo beginnen, angesichts der vielen Facetten dieser Musikerpersönlichkeit? Der einstmals spektakuläre Ruhm Rubinštejns hat den Künstler und sein Werk nicht vor dem Vergessen bewahrt. Um diesem Missstand ein Ende zu setzen, hat Annakatrín Täuschel jetzt nachdrücklich einen Anfang gewagt und sich zunächst dem Opernschaffen und damit einem wichtigen Ausschnitt aus Rubinštejns kompositorischem Œuvre zugewandt.

Vor einem solchen Projekt steht naturgemäß die Aufarbeitung des Materials. Da die notwendigen Quellen höchst zerstreut und zum Teil schwer zugänglich sind, wählt Täuschel den lesefreundlichen Ansatz, die recherchierten Fakten möglichst umfassend in ihr Buch zu integrieren. Sinnvollerweise resümiert sie zunächst die Biographie Rubinštejns, bevor sie sich der Entstehungsgeschichte der zu behandelnden Bühnenwerke und schließlich einer „Typologie der Opern“ widmet. Dieses zentrale dritte Kapitel ist das umfangreichste der Arbeit. In seiner Verbindung von Librettoforschung und Rollencharakteristik ist es vorwiegend dramaturgisch ausgerichtet und versucht überdies eine Einordnung Rubinštejns in operngeschichtliche Zusammenhänge. Das macht eine Gruppierung der Werke unvermeidlich, und so untersucht Täuschel den *Dämon* unter den Aspekten der Psychologisierung und der Privatisierung, *Die*

*Makkabäer* und *Nero* in ihrer Relation zur Grand Opéra, *Kaufmann Kalašnikov*, *Gorjuša* und *Die sibirischen Jäger* als Beispiele für die national-russische Oper und *Feramors*, *Der Papagei* und *Unter Räubern* als „heitere Vergnüglichkeit und fremde Welten“; die geistlichen Bühnenerwerke *Sulamith*, *Moses* und *Christus* werden schließlich daraufhin befragt, ob sie als Entwurf einer neuen Gattung gelten können.

Das vierte Kapitel der Untersuchung beschäftigt sich systematisch mit „musikalischen Einzelaspekten in exemplarischer Betrachtung“. Die entsprechenden Notenanalysen sind unter die drei Aspekte Form (Arie, Arioso, Duett, Ensemble/Finale, Chöre, Tänze), Melodik und Harmonik gestellt. Es folgen ein außerordentlich breit recherchiertes rezeptions- und wirkungsgeschichtliches Kapitel sowie ein umfangreicher Anhang (welcher unter anderem die Inhaltsangaben der behandelten Opern enthält). Diese erweitern die Arbeit und bieten dem Leser vielfältige Möglichkeiten für eine weiterführende Nutzung an.

Täuschels Dissertation spricht beileibe nicht das letzte Wort zum Opernkomponisten Anton Rubinstein. Dazu ist das Material schlichtweg zu umfangreich. Aber nach dem *Handbuch zur russischen und sowjetischen Oper* von Sigrid Neef gibt es im deutschsprachigen Raum nun endlich eine weitere – und vor allem breit angelegte – Möglichkeit, dieses Thema in seiner Komplexität und seinem faszinierenden Facettenreichtum wahrzunehmen. Dass die aspektreiche Schrift zum Weiterdenken und Weiterforschen anregen möge, ist dringend zu wünschen.

(Juni 2002)

Kadja Grönke

*Hans Rott (1858–1884). Biographie, Briefe, Aufzeichnungen und Dokumente aus dem Nachlaß von Maja Loehr (1888–1964). Hrsg. und kommentiert von Uwe HARTEN. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2000. 272 S., Abb.*

Die Erforschung der Biographie und des musikalischen Œuvres bedeutender Komponisten gewinnt durch die Entdeckung interessanter Persönlichkeiten aus deren Umfeld erhellende Erkenntnisse. In diesem Sinne sind auch die Beiträge zu Leben und Werk des Schülers von Anton Bruckner, des Freundes von u. a. Gustav Mahler

und Hugo Wolf, Hans Rott, zu beurteilen. Der früh Verstorbene hinterließ Friedrich Loehr (gest. 1924 in Wien) seinen künstlerischen Nachlass, aber auch Briefe und Aufzeichnungen. 1950 verkaufte Loehrs Tochter Maja einen Teil an die Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, behielt jedoch wichtiges Material zurück. Nach ihrem Tod galt der Aufbewahrungsort dieser Unterlagen und der von ihr verfassten Biographie Rotts als unbekannt. Dreißig Jahre später, 1994, erhielten die Verantwortlichen der Wiener Kommission für Musikforschung (Österreichische Akademie der Wissenschaften) anonym per Post eben diese Dokumente und Aufzeichnungen, die Uwe Harten ordnete, edierte und mit ausführlichen Kommentaren versah. Nach genauen biographischen Daten der Familienangehörigen, dem dankenswert übersichtlichen, kurzen Lebenslauf Rotts, einem Werkverzeichnis und Bildteil, folgt die 1949 entstandene Biographie Maja Loehrs, der noch eine kurze Würdigung des Bruders Karl Maria, Schauspieler und Kapellmeister, angegeschlossen ist. Ein veröffentlichter Brief Majas an Hans Jancik (Wiener Musikwissenschaftler, Schüler Guido Adlers) verrät uns, dass sie zahlreiche Dokumente bewusst nicht oder nur auszugsweise berücksichtigte. So wurden Details der Familienverhältnisse verschwiegen: Die Eltern Rotts (beide Schauspieler, die Mutter auch Sängerin) heirateten erst vier Jahre nach Hans' Geburt, der geliebte jüngere „Bruder“ Karl entstammte einer Affäre seiner offenbar leichtlebigen Mutter. Fakten, die von Hans erst mit 16 Jahren in Erfahrung gebracht wurden und ihn fundamental verstörten. Die schwärmerische Liebe zur 17-jährigen Louise Loehr, der ältesten Schwester des Nachlaßverwalters Friedrich, konnte sich dank seiner bescheidenen finanziellen Verhältnisse und des jugendlichen Alters des Mädchens nicht erfüllen. Diese Ereignisse ließen die Erkrankung des hypersensiblen Musikers rasch fortschreiten: 1880 wurde er in die Psychiatrische Klinik des k. u. k. Wiener Allgemeinen Krankenhauses eingeliefert und – nach einem Selbstmordversuch – in die Niederösterreichische Landesirrenanstalt verlegt, wo er 1884 verstarb. Erschütternd sind vor allem die hier publizierten Aufzeichnungen des bereits geistig und seelisch Kranken, sein Testamentsentwurf von 1880 und die Niederschrift eines Gesprächs, das ein Freund mit Rott 1882